



Cuadernos de historia del arte

ISSN: 0070-1688

ISSN: 2618-5555

iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

Zavala, María del Rosario

Avances y estrategias para un análisis sociológico de arte contemporáneo mendocino.

El corpus: la programación anual de los museos de arte de Mendoza (1983-2001)

Cuadernos de historia del arte, núm. 30, 2018, pp. 207-243

Universidad Nacional de Cuyo

Parque General San Martín, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=603864281007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

María del Rosario Zavala, *Avances y estrategias para un análisis sociológico de arte contemporáneo mendocino. El corpus: la programación anual de los museos de arte de Mendoza (1983-2001)*, pp. 207-243.



Avances y estrategias para un análisis sociológico de arte contemporáneo mendocino. El corpus: la programación anual de los museos de arte de Mendoza (1983-2001)

Advances and strategies for a sociological analysis of contemporary art mendocino. El corpus: the annual programming of Mendoza art museums (1983-2001)

Avanços e estratégias para uma análise sociológica da arte contemporânea mendocino. El corpus: a programação anual dos museus de arte de Mendoza (1983-2001)

María del Rosario Zavala

***Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Mendoza - Argentina
mrosarioza@gmail.com***

Fecha de envío: 24/02/2018
Fecha de aceptación: 17/03/2018

Resumen

Comprender al museo actual como un dispositivo de la memoria, de contenidos en testimonios materiales con un rol clave en la transmisión de la herencia cultural, nos posibilita analizar el relato sobre el arte

mendocino contemporáneo que pone en escena esta institución desde la idea de comunicar la *memoria cultural necesaria*.

Con esta comunicación, a partir de los estudios sobre arte y sociedad, se busca establecer algunas estrategias para problematizar los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria en la postdictadura mendocina (1983-2001).

Nuestro trabajo se orienta hacia la construcción de una perspectiva sociológica del arte propia, fundamentada desde la teoría social y las prácticas artísticas en contexto, adoptando enfoques que permitan abordar una problemática compleja. Tomamos como objeto de estudio la vinculación entre las gestiones de memoria cultural y las gestiones del arte en la etapa de postdictadura (1983-2001), y su incidencia en el Programa anual de las instituciones museo de arte de Mendoza (M.P.B.A.E.G.-C.F. y M.M.A.M.M). En este sentido, a partir de comprender que las prácticas artísticas se desarrollan en un mundo del arte (Becker, 1974, 2008), como una red cooperativa variable y flexible, la propuesta es realizar una descripción densa de la trayectoria de la Programación anual de actividades de los museos de arte de Mendoza en el periodo 1983-2001, para lograr algunas reflexiones sobre la construcción de la memoria cultural necesaria a través de la musealidad.

En esta participación intentamos adelantar algunos ejes de nuestra investigación doctoral: “Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural *necesaria* (1983-2001)”. En la búsqueda de una perspectiva crítica proponemos algunas definiciones respecto a una estrategia (modelo) de análisis para nuestro objeto, la programación de actividades, a través de un desplazamiento desde los modelos de análisis de obra a estas programaciones, para observar los posibles condicionamientos de la gestión museística en la etapa de postdictadura.

Palabras Claves:

ARTE – SOCIOLOGÍA – MEMORIS - POSTDICTADURA

Abstract

Understanding the current museum as a memory device, full of content with a key role in the transmission of cultural heritage, enables us to analyze the story on contemporary art in Mendoza which places

museums as the institutions which spread the so needed cultural memory of a community. In this sphere, based on studies on art and society, we seek to establish some strategies to argue about the links between art and memory management from post-dictatorship Mendoza (1983-2001). Our work moves towards building a particular sociological perspective of art, based on social theory and artistic practices in context, adopting approaches to address a complex problem. Our object of study is the link between the management of cultural memory and the management of art during the period following the dictatorship (1983-2001), and its impact on the annual program of the art institutes in Mendoza. In this sense, understanding that artistic practices are developed in a world of art (Becker, 1974, 2008) as a variable and flexible cooperative network, we make a thorough description of the annual activities in art museums of Mendoza in the period 1983-2001, to come to conclusions regarding the construction of cultural memory through museums. Thus, we try to show some of our doctoral research axes: "Art museums of Mendoza in the construction of a necessary cultural memory (1983-2001)". In search of a critical perspective, we suggest some definitions regarding an analysis strategy (model) for our aim — scheduling activities, through a shift from the models of artwork analysis towards these schedules to observe the possible constraints of museum management at the stage of post-dictatorship.

Keywords:

ART - SOCIOLOGY - MEMORIS - POSTDICTADURA

Resumo

Compreender ao museu atual como um dispositivo da memória, de conteúdos em depoimentos materiais com um rol chave na transmissão da herança cultural, possibilita-nos a analisar o relato sobre a arte mendocina contemporânea, que põe em cena esta instituição desde a ideia de comunicar a memória cultural necessária.

Com esta comunicação a partir dos estudos sobre arte e sociedade, busca-se estabelecer algumas estratégias para problematizar os vínculos gestões de arte e gestões de memória na pós-ditadura mendocina (1983-2001).

Nosso trabalho orienta-se à construção de uma perspectiva sociológica da arte própria, fundamentada desde a teoria social e as práticas artísticas em contexto, adotando enfoques que permitam abordar uma problemática complexa. Tomamos como objeto de estudo a vinculação entre as gestões de memória atual e as gestões da arte na etapa da pós-ditadura (1983-2001), e sua incidência no Programa anual das instituições museu de arte de Mendoza (M.P.B.A.E.G.-C.F. e M.M.A.M.M). Neste sentido, a partir de compreender que as práticas artísticas desenvolvem-se em um mundo da arte (Becker, 1974, 2008), como uma rede cooperativa variável e flexível, a proposta é realizar uma descrição densa da trajetória da Programação anual de atividades dos museus de arte de Mendoza no período 1983 – 2001, para lograr algumas reflexões sobre a construção da memória cultural necessária através da museologia.

Nesta participação tentamos adiantar alguns eixos de nossa investigação doutoral: “Os museus de arte de Mendoza de uma memória cultural necessária (1983-2001)” Na busca de uma perspectiva crítica propomos algumas definições respeito a uma estratégia (modelo) de análise para nosso objeto, a programação de atividades, através de um deslocamento desde os modelos de análise de obra a estas programações, para observar os possíveis condicionamentos da gestão museológica na etapa da pós-ditadura

Palavras chaves:

ARTE - SOCIOLOGIA - MEMORIS - POSTDICTADURA

La dictadura del 76 en Argentina no sólo destruyó materialmente el discurrir de las relaciones sociales en el seno del juego democrático, sino que además asestó un duro golpe al orden simbólico, al desencadenar una serie de quiebres y rupturas en el sistema de categorías que hasta el momento habilitaban un determinado abordaje e interpretación de la cuestión social. Este fenómeno fue parcialmente saldado en la transición democrática y luego de 30 años, ha comenzado a encontrar respuestas desde políticas de estado. Esta etapa, caracterizada como de postdictadura, habilitó un nuevo campo para la intervención del arte en el marco de los procesos de simbolización¹⁷⁹. Así la lucha por el sentido del pasado se da en función de las luchas políticas contemporáneas y en un proceso activo de elaboración y construcción simbólica.

Entre los numerosos intentos de recuperación del estado de derecho a partir del regreso de la democracia en 1983, hasta el impacto de la crisis social e institucional del 2001, en el ámbito de las políticas culturales y los desafíos que se le

¹⁷⁹ Richard, N. *Fracturas de la memoria; Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

presentan, se encuentran los museos. El museo es visto como un dispositivo de la memoria, un mecanismo mnemónico, es un medio y un difusor de memoria social, de “fragmentos del mundo”¹⁸⁰ contenidos en testimonios materiales, que cumple un papel clave en la transmisión de la herencia cultural. En torno a estas funciones, es posible analizar el relato que pone en escena los museos de arte a partir de la idea de comunicar la *memoria cultural* de la experiencia que va desde 1983 al 2001.

Ante esta escena, mi propuesta de investigación se centra en torno a las modalidades de articulación entre arte, cultura y gestiones de la memoria en el devenir contemporáneo. En función de esto se formula un gran interrogante que problematiza este tema: ¿Qué tipo de vínculos (relaciones, características, prácticas) entabló el arte local mendocino como sistema signifiante, con una experiencia social inédita por su magnitud y prolongación en el tiempo como fue la dictadura (1976), desde la vuelta a la democracia a

¹⁸⁰ Kingman Garcés, E. Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. *ÍCONOS*, 20, 2004, pp. 26-34.

partir de 1983, como etapa de reconstrucción/
recuperación democrática, hasta la crisis institucional de
2001-2002?

Particularmente, para esta presentación, me pregunto: ¿Qué
aspectos puede esclarecer la sociología del arte sobre las
relaciones entre memoria cultural, musealidad y
postdictadura?

Desde opciones epistemológicas plurales provenientes del
campo de la sociología, las teorías culturales y los estudios
de memoria, este trabajo plantea indagar en los museos de
arte de Mendoza acerca de las gestiones de memoria y en
estos cruces su dimensión simbólica, fundamental para
enriquecer, resignificar y discutir esos aportes a la memoria
cultural necesaria, propia de la recuperación democrática,
como aquella memoria cultural que construye sentido de la
postdictadura local. Así, la memoria cultural necesaria,
conformada por objetivaciones que proveen significados
comunes dados y asociados a una identidad, podría ser
abordada como un texto diversamente captado y
comprendido, fijando la atención en las estrategias

simbólicas que determinan posiciones y relaciones respecto a ésta.

En dicha escena, tomo como objeto de estudio los vínculos entre la gestión de memorias y las gestiones de arte y su incidencia en la Programación anual de actividades (PAAM) de los museos de arte de Mendoza en el periodo de postdictadura. Objeto para el cual propongo algunos postulados:

Primero, la comprensión del *arte como un mundo*¹⁸¹. De este modo, es posible describir al arte a partir de las condiciones del mundo, e interpretarlo, desentrañando sus significados en referencia a los procesos sociales e históricos.

Segundo, *las obras de arte constituyen una rica fuente de conocimiento sobre la vida social*¹⁸². Este trabajo intenta

¹⁸¹ Becker, H.S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

¹⁸² Para este postulado tomamos como marco de referencia los textos de: Calabrese, O. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1997; Passeron, J.C. El punto de encuentro entre las obras y la sociología (Sin editar), 1983, (P. Venegas, Trad.); Zolberg, V. *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor, 2002. Zalazar, O. La

contribuir a la apertura de nuevas perspectivas para los estudios sobre arte y sociedad.

Tercero, los *estudios sobre memoria*¹⁸³ son fundamentales para mi objeto. Parto de saber que la relación entre el campo del arte y las gestiones de memoria locales ha comenzado a tener incidencia en la última década, junto a la identificación y el reconocimiento de los componentes y sujetos que intervienen en dicho espacio social, pero la ejecución de acciones concretas que resguarden signos identitarios locales aún se está haciendo (Jelin, 2003, Huyssen 2004, Richard, 2007).

Son varios los temas que pueden abrirse al debate, en este caso considero relevante indagar sobre las prácticas artísticas en el periodo de postdictadura a través de los museos de arte en Mendoza como condiciones de representación y presentación, entendiendo al arte como una práctica social.

crítica de arte: desde la "pintura nacional" a los actuales desafíos de la globalización. *Huellas*, 3, 2003, pp. 45-49.

¹⁸³ Nos referimos a los enfoques elaborados por Elizabeth Jelin (2003), Andreas Huyssen (2004) y Alejandro Kauffman (2010), entre otros.

Sobre la perspectiva sociológica. El estudio de la relación arte y sociedad.

De entre los múltiples enfoques de la sociología del arte, mi trabajo se construye desde una sociología del valor artístico de las obras, para la cual, el arte y sus obras "...después de todo, constituyen un hecho social tan inevitable como cualquier otro, por el hecho de estar demostrado por el reconocimiento social"¹⁸⁴. Esta perspectiva sociológica puede fundamentarse desde las prácticas sociales y las prácticas artísticas en contexto y por lo tanto, adhiere a enfoques flexibles sobre el estudio de la relación arte y sociedad.

Desde este punto de vista puede resultar provechoso abordar los temas y problemas del arte en el ámbito local. Y así, conseguir aportar conceptos y modos de conocer la realidad que evidencien la complejidad de los procesos de producción artística, ya que en los últimos tiempos el

¹⁸⁴ (Passeron, J. C. op. cit. 1983, s.p.

mundo del arte local ha experimentado una expansión excepcional que merece atención. Entonces, siguiendo estos planteos, mi investigación ha derivado en la comprensión del arte como una práctica social. Como bien lo señala Becker, “las formas de hablar del arte son formas de hablar de la sociedad y el proceso social”¹⁸⁵, por lo tanto, se puede postular que el arte siempre es social “en el sentido de que se crea a partir de redes de personas que actúan juntas, y propone un marco para el estudio de los diferentes modos de acción colectiva con la mediación de convenciones aceptadas o nuevas” (p. 408). De este modo, es posible describir al arte en su condición de mundo artístico en general, e interpretar sus significados en referencia a los procesos históricos, sociales y simbólicos, como el espacio de producción y reproducción de las tradiciones, las convenciones y las relaciones de cooperación.

En general los estudios sociológicos sobre el arte pueden dividirse entre aquellos que buscan concebir las condiciones histórico-sociales que explican la creación de

¹⁸⁵ Becker, H. S. Op. cit., (p. 407).

una determinada obra artística (Altamirano y Sarlo, 1983; Heinich, 1991; Bourdieu, 1995; Miceli, 1996; Wolf, 1998) y aquellos que proponen un abordaje sintético donde se privilegian tanto los problemas externos como los internos de la producción artística (Baxandall, 1987; Zolberg, 2002; Furió, 2003; Facuse, 2008). También existe un corpus de trabajos que se preocupan por la interpretación de la obra de arte en términos estéticos (Goldman, 1967; Grüner, 2000; Adorno, 2004).

En este marco, me he propuesto construir mi perspectiva disciplinaria sin ajustarla a la división entre análisis interno y externo del arte, y retomar la consigna por una sociología del arte latinoamericano de García Canclini, en su temprana obra *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (1979). Parto de entender este texto como el “grado cero” de mi escritura¹⁸⁶, en la medida que, entre el corpus teórico analizado, no sólo se trata de un antecedente válido, sino que con su “Modelo de análisis

¹⁸⁶ De acuerdo con Barthes (2006), se trata de posicionar la escritura “cuya función ya no es solo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tomen frente a ella” (p. 11).

sociológico del arte” se visibiliza una propuesta epistemológica y social sobre el arte continental.

Se parte de una revisión de las argumentaciones del modelo de análisis de este autor, para llegar a las consignas propuestas para una sociología del arte latinoamericano: el lugar de lxs sujetos en la producción simbólica; el valor de las obras, las condiciones de producción del arte; y, el vínculo arte y política como factor de transformación. Todo esto, relacionado a los propios cambios de la sociología como campo de producción.

De acuerdo al enfoque sociológico valorativo, siguiendo las argumentaciones de García Canclini, la localización de la relación arte y sociedad desde la interpretación de la sociología instala una premisa, “no hay propiedades inalterables en los fenómenos simbólicos” (1979, p. 138). Esta idea permite abordar el arte como una producción de sentido, la cual remite y manifiesta en sí las formas de relacionarse y apropiarse de la realidad. Una definición que fundamentalmente atiende a dos de las consignas formuladas por el autor: la cuestión del sujeto (lxs participantes, como en este trabajo hemos decidido

llamarlos) y la cuestión del arte como vanguardia transformadora (la posibilidad de unir arte y vida).

Dicha definición y el corpus beckeriano actúan como enclave para formular una noción de arte acorde a mi investigación. Por consiguiente, para este trabajo se entiende al arte como una producción de sentido y un tipo particular de práctica social, como una acción colectiva recurrente que manifiesta en sí un modo simbólico por el que las personas se apropian y relacionan con la realidad.

Se trata de abordar las relaciones propias de las actividades artísticas en sus interdependencias y conexiones, que trabajan en la producción de un objeto como obra de arte. Así, desde las ideas de mundos de arte y trabajo artístico y, la de producciones simbólicas, no se requiere comenzar por una valoración estética de lo que el arte es, sino, que dicha valoración está en la observación y análisis del trabajo de quienes cooperan para producir cosas que ellos mismos denominan como arte. Esto implica una doble tarea, no solo describir a quienes participan de los trabajos artísticos, o las tareas específicas que realizan, sino que además de eso, esta perspectiva precisa coordinar todas las actividades de todas

esas personas. Una buena estrategia es comprender esa coordinación de acuerdo a una serie de presupuestos con un lenguaje y prácticas comunes entre quienes las realizan (convenciones).

Conforme al enfoque epistemológico plural propuesto, se proyecta un trabajo de *traducción*, de ahí que se trata de describir lo que se rastrea y permite mediar nuestras explicaciones, lo que produce otras formas de interpretar, a través de una función práctica sobre el texto, generando nuevas formas de pensar, es decir, de que los vínculos sociales descriptos profundamente funcionan como mediadores, como relaciones que transportan significación, y generan asociaciones rastreables¹⁸⁷. Esta sociología pluralista y valorativa permite abarcar distintas posiciones y en definitiva, desplazarse entre diferentes mundos del arte (producción, mediación y recepción/consumo), sin convertir a ninguno en un lugar absoluto.

¹⁸⁷ Para estas formulaciones sobre el objeto de estudio se toman algunos lineamientos de la Teoría Actor-Red de Latour (2008). Se parte de la idea que “los objetos también tienen agencia” (2008, pp. 95-128), en la medida que no solo simbolizan, rastrean o registran vínculos sociales, sino que participan de ellos.

La PAAM: Una red de relaciones en un mundo de arte.

Desde la idea de museo como “institución consciente”¹⁸⁸, se propone considerarlo como el espacio de construcciones sociales intencionadas, que representa, mantiene y pone en valor aquellos elementos que ciertos grupos de la sociedad estiman significativos y representativos de su cultura e identidad, como participantes de sus configuraciones.

Por tanto, el museo, como un mundo, genera una serie de interacciones que pueden rastrearse a través de sus registros. En este sentido, la programación anual de actividades del museo (PAAM)¹⁸⁹ funciona como una red de relaciones, mediaciones y transferencias de acciones en las gestiones museales, un mundo dentro de otro mundo. Básicamente, la PAAM es un documento que registra la agenda de actividades desarrolladas durante un periodo de

¹⁸⁸ Castilla, A. *Una política cultural para los museos de Argentina*. Santa Fe: Asociación de Museos de la provincia de Santa Fe, 2003, p. 2.

¹⁸⁹ Si bien programación y agenda pueden tomarse como sinónimos, hemos optado por el uso de la palabra *programación* (acción y efecto de programar), en lo que refiere a las acciones de idear, ordenar y compilar, que se relacionan directamente con las funciones museológicas clásicas (Modelo PRC).

tiempo de trabajo en un museo, ya sean muestras temporales o permanentes, como actividades de extensión (visitas guiadas, ciclos audiovisuales, cursos-talleres, teatro, literatura, etc.) y que, como una red, genera asociaciones entre las prácticas (sociales, artísticas, culturales, museales, etc.) y sus participantes.

De modo que la PAAM, documento y red, actúa como el “objeto” que visibiliza el curso de las interacciones durante un periodo de tiempo, en este caso, el de los museos de arte de Mendoza en la postdictadura. Pero, este documento no sólo registra las interacciones, sino que puede constituirse como un actor de estas, en la medida que también demarca las relaciones o fluencias entre los participantes que conforman las prácticas artísticas y las de los emergentes de esas relaciones.

Los registros documentales son parte de la preservación (registro y documentación), como una de las funciones clásicas de la museología, ya que operan para la preservación de la información integral de las colecciones. Entonces, el museo actúa como un colector de información,

organizada de una forma racional, que posibilita tareas de información e investigación. De esta forma, la PAAM, como un documento que registra, informa y organiza, se conecta con la función museológica de comunicación, en la medida en que transmite información a una comunidad, marcando las tareas de educación, diseño de exhibiciones y relaciones públicas.

Por consiguiente, es posible desglosar el entramado de prácticas en un museo, durante un periodo, a través de la descripción de su programación de actividades, lo cual permite visibilizar el sentido de esas prácticas y las interacciones que en torno a estas se producen.

Sobre las estrategias de análisis sociológico de obra.

Este trabajo se orienta desde perspectivas plurales, en términos epistemológicos y también, metodológicos. Dicha pluralidad conjugada con la premisa del valor artístico permite un análisis que integra aspectos *orientados desde fuera* (la organización de los museos de arte de Mendoza) con cuestiones *orientadas desde dentro* (el arte de la

postdictadura y la memoria cultural necesaria). Por tanto, de forma multidisciplinar la metodología se desplaza entre la reconstrucción de la Programación anual de actividades de los museos de arte de Mendoza (PAAM) y el análisis de obra (objetos y prácticas artísticas).

Por consiguiente, el método se conforma por un lado, desde la búsqueda por el sentido y el valor de los actos simbólicos a través de la *descripción densa* de los objetos y los discursos que se establecen en torno a la PAAM y, por otro, la relación de conocimiento se establece como una *conversación*, como un proceso de conversión a través de la cual el objeto de análisis es abordado como un actor pleno de subjetividad.

Para llegar al análisis de obra, previamente se realiza un proceso de selección, clasificación y análisis documental, aunque este trabajo no es lineal, sino más bien dialéctico y en forma dialógica entre intereses teóricos, documentos y tópicos conceptuales.

Guiadas por las dimensiones del objeto y el desarrollo teórico realizado en la investigación, se emplean dos técnicas para la recolección de datos.

En primer lugar, la recolección de fuentes documentales escritas y fotográficas ha sido la base del trabajo empírico. Para ello se utilizan técnicas de recolección de información documental.

Se recurrió a los archivos del Museo Provincial de Bellas Artes E. G. – Casa de Fader y al del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, además, de la Biblioteca Ricardo Tudela. Además, se han tomado en consideración archivos alternativos (otras instituciones públicas y archivos privados).

De estos, según el proyecto inicial de investigación, se pretendía conseguir aquellos documentos que calificaran como Programa anual de actividades. La casi inexistencia de este material y la variedad de documentos que podían aportar información llevaron a reformular la estrategia de recolección de datos. Por tanto, se diseñó un sistema de fichas que contuviera todos los campos de información

requeridos. Así, se alcanzó a recabar todo el material correspondiente al período enero 1983-diciembre 2001, para el llenado de la matriz denominada “Programación anual de actividades de los museos de arte” (PAAM).

La segunda estrategia de recolección de datos es el trabajo con fuentes orales: entrevistas a actores calificados (trabajadorxs de los museos y a directorxs de los museos). Para reconstruir las representaciones de los actores calificados de un modo dinámico se realizó una tipología de cada uno, luego resta una comparación, fijando equivalencias y diferencias entre estos.

Todo el trabajo documental se enfoca hacia la producción de un proyecto curatorial respecto a la categoría *arte de postdictadura*. Por tanto, en esta presentación adelantamos una experiencia respecto al mismo.

Arte de postdictadura: el análisis de obra.

Se desarrolla un análisis de las obras (objetos/prácticas artísticas), más que remitiéndolas a una corriente artística

particular, haciendo foco en su relación con el marco contextual (postdictadura).

Para el análisis se propone trabajar con una estrategia que conjugue la intertextualidad con el análisis sociológico de la obra, haciendo un uso crítico y contextualizado de estos y otros modelos complementarios.

Se trata de abordar al objeto y práctica artística como un tejido de elementos significativos, el cual se presenta como una red a analizar. La indagación se da sobre las relaciones que se establecen sobre y desde la obra.

La intertextualidad de la obra y su característica como práctica social se define por una tarea de traducción. Particularmente, se trabaja en una selección de obras en torno a la dimensión histórica, lo que establece vinculaciones con el proceso simbólico de la época y que funciona como *arte de postdictadura*.

A modo de ensayo, en este apartado se aplica el modelo de análisis de obra diseñado para esta investigación. Cabe aclarar que la selección ha sido totalmente discrecional,

pues para el trabajo final se pretende seleccionar a partir de la categorización *arte de postdictadura*.

El análisis diferencia dos etapas, en primera instancia se identifica y cataloga la obra seleccionada y luego se aplica la guía de análisis. Esta presentación se desarrolla de modo esquemático, en vista a que es una prueba sometida a reajustes.

Figura 1. Ficha técnica de obra



“Musasrelas”, Mario Farías.

Referencia: Archivo M.M.A.M.M.

Título: *Musasrelas*

Tipo de obra: *Instalación.*

Autor: *Mario Farías*

Fecha de exposición: *23.06-10.07.1994.*

Localización (al momento de registrarse en la PAAM):
Muestra-Bienal de arte no convencional MMAMM.

Guía para el análisis socio-intertextual¹⁹⁰

1. Contexto de interpretación (*de la obra*):

La *Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales* (NoCon), desarrollada y gestionada por el Museo de Arte Moderno de Mendoza (M.M.A.M.M.) entre los años 1985 y 1998, es una experiencia que marca un momento en la escena del arte local. En sus cuatro ediciones la NoCon se constituyó como un espacio donde se presentarían expresiones artísticas que hasta el momento no encontraban un espacio donde instalarse en Mendoza. La estrategia principal serían las experimentaciones artísticas, donde las más significativas eran las instalaciones, performance y ambientaciones, entre otras.

En 1994, la NoCon fue declarada Bienal por la Municipalidad de Capital (de la que depende el

¹⁹⁰ Para esta herramienta se ha tomado como modelo el propuesto por Zavala, L. (1996). ¿Qué es el análisis intertextual? *Revista La Colmena*, 9, 4-15.

M.M.A.M.M.). La propuesta no fue abierta como en las ediciones anteriores, sino que consistió en la invitación de 12 artistas locales y 8 nacionales para que presenten sus experimentaciones.

La obra de Mario Farías presentada concuerda con propuesta de la NoCon, perfilada como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, que pretende conformar la experimentación como una tendencia del arte mendocino contemporáneo, habilitando nuevos lenguajes artísticos de postdictadura, desde el museo de arte local.

2. Análisis textual (*de la obra*):

La obra, pensada y montada por el artista, se constituye sobre la base de la experimentación interactiva, es el público quien la completa en su tridimensionalidad.

La obra se compone de materiales efímeros: cartón, papel, cuerdas y madera. Además, el autor recurre a textos (manuscritos del artista), que no explican la obra, sino que

la complementan. Entonces, la obra se conjuga entre un juego irónico entre autor, incompreensión y público.

La obra es proyectada y montada especialmente para la muestra NoCon.

3. Tradición textual (*sobre la obra*):

Aun con variaciones y no de manera radical, a partir de la reapertura democrática se conforma una escena propicia para el trabajo artístico colectivo, tanto la aparición del colectivo artístico *Poroto* (1984), las muestras *Arte y juventud* (1984) y *Arte y DD.HH.* (1985) son el puntapié para algo más de una década de este tipo de trabajos.

La mayoría de lxs hacedorxs de estas prácticas artísticas colectivas eran jóvenes emergentes de la recuperación democrática y de la reapertura de los espacios de formación artística, que producto de este despertar encontraron nuevos lenguajes desde la experimentación y la libre indagación plástica.

Por tanto, esta obra se conjuga entre modalidades integradas en un entramado de producción posmoderna y a la vez, representativo del contexto social general.

4. Sentidos implícitos (*de la obra*):

La obra se constituye en el marco de la experimentación artística y el contexto social. El recurso del humor y la parodia se convierte en clave para captar el interés del público asistente, se trata de la interacción creativa entre artista y espectador en la re-creación de la obra.

Farías realiza varias versiones de su obra Musasrelas, que luego renombra como “Instalaciones y objeturas”.

El artista es convocado entre una docena de artistas locales para realizar una producción artística particular para la NoCon 94. El objetivo principal de la muestra era, desde la multidisciplinariedad, en torno a la investigación en arte y estética, fomentar y documentar propuestas experimentales artísticas que se inspiraran en la actualidad del medio y que intentaran un acercamiento entre realizadores y público.

Así se capitalizan las experiencias “no convencionales” (Ana María Álvarez¹⁹¹, 2014) para las practicas objetuales y procesuales.

La NoCon se desarrolla en el marco institucional del M.M.A.M.M. Si bien en su primera edición (1985) sufre algunas experiencias de censura, en esta tercera (1994), las obras presentadas adquieren cierto carácter convencional, pues la convocatoria es a artistas consagrados del mundo del arte local, con una temática clara, la experimentación. Además, se acentúa el nivel de institucionalización, en la selección intencional de los artistas nacionales invitados.

¹⁹¹ Entrevista a directora del M.M.A.M.M. periodo 1983-1998.

5. Condiciones que hacen posible la obra (*sobre la obra*):

Esta obra de carácter particular, pues está marcada por su etapa de fuerte producción de instalaciones de igual carácter. Instalaciones y acciones realizadas en espacios públicos naturales y no convencionales.

Las condiciones de producción de la obra están dadas por la experimentación y el carácter colectivo de la convocatoria. La obra fue concebida para esta presentación, y su durabilidad está dada por el tiempo de la misma (solo se conserva una fotografía y el proyecto de obra).

El carácter performativo de la obra conjuga concepto y representación desde la asociación semántica de los elementos que la constituyen: la cita, el uso de materiales descartables, la composición fragmentaria y la multiplicidad de puntos de vista.

6. Conclusión:

La obra se configura desde la ambigüedad, tanto a partir de su materialidad como de la representación y emplazamiento, es decir, desde los materiales “no nobles” hasta la no intencionalidad por conseguir una interpretación unívoca de la misma. Hay una clara intención por desarticular el espacio de la obra y la participación pasiva del espectador.

En estos años de elaboración de la imagen de una memoria colectiva de la postdictadura (1983-2001), se planteó una negociación entre las tradiciones locales y los lenguajes internacionales, lo cual provocó una reformulación de la práctica artística y una reconfiguración del campo artístico. En instancias de redemocratización y alta conflictividad social la imagen, como objeto artístico, se encuentra alterada, entre una imprecisión formal y la paradoja de lo irrepresentable, presentándose como *imágenes inestables* “que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una

figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas”¹⁹².

Reflexión de cierre.

La construcción de modelos pertinentes para nuestros corpus de análisis se ajusta a proponer una sociología pluralista, para la cual el dilema sobre el arte no es moral ni absoluto, se trata de dar cuenta de un tipo de valoración, la del valor artístico. Admitir esta posición nos libera de la preocupación normativa y hegemónica del sociologismo, y abre la posibilidad a una pluralidad de puntos de vista y sus lógicas, sobre la creación artística.

Desde posturas acríicas, antirreduccionistas y descriptivas, la pluralidad permite desplazarnos entre diferentes mundos del arte (del circuito clásico de la sociología del arte: producción, mediación y recepción), sin convertir a ninguno en un lugar de verdad. También este desplazamiento da ventajas en cuanto a las estrategias: los

¹⁹² Usubiaga, V. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, pp. 17-18.

cuestionarios, la estadística y la etnografía, con la observación a la cabeza, nos permiten multiplicar las miradas al tiempo que abarcar la pluralidad de las experiencias simbólicas.

Hay una premisa latente para la sociología del arte, una ambivalencia inscrita, junto a J-C. Passeron nos preguntamos: “¿qué sería de hecho una sociología del arte que pretendiese ignorar la estructura axiológica de su hecho primero? (...) ¿qué sería de hecho una sociología que aceptase explicar lo social mediante algo diferente de lo social?”¹⁹³. La respuesta es la consigna y el sentido del conocimiento sociológico. La sociología del arte no puede ignorar el estudio del arte como hechos sociales, pues la sociología estudia a la sociedad a través de algo que considera de este modo: el arte como hecho social, ese es su objeto de estudio. En general los estudios sociológicos sobre el arte pueden dividirse entre aquellos que buscan comprender las condiciones histórico-sociales que explican la creación de una determinada obra artística y aquellos que proponen un

¹⁹³ Passeron, J. C. op. cit., s.p.

abordaje sintético donde se privilegian tanto los problemas externos como los internos de la producción artística. También existe un corpus de trabajos que se preocupan por la interpretación de la obra de arte en términos propiamente estéticos. Nuestra propuesta intenta encontrar en cada uno de estos enfoques aportes para mixturarse en uno conjunto, sin contradicciones fuertes. Por eso partimos desde el modelo de análisis sociológico de García Canclini y proponemos la incorporación del concepto de convenciones sociales en el mundo del arte como una interacción colectiva, de la propuesta de Becker, para desplazarnos entre las estructuras, traduciendo la organización ideológica como procesos de producción simbólica. Estrategia que nos permitiría dinamizar el modelo y comprender la producción simbólica con ciertos rasgos de autonomía (creatividad, individualidad, talento, consagración, inercia, entre otros).

Se ha intentado un acercamiento epistemológico para introducirnos en cuestiones de método. La relación arte y sociedad debe mantenerse sobre la base de la valoración artística como hecho social, donde la sociología demuestra

la manera en que esos valores son definidos, legitimados e invalidados en el campo artístico. Y en cuanto al método, nos servimos de herramientas que faciliten la transversalidad para el abordaje del circuito del arte.

De este modo, intentamos construir una posición pluralista y valorativa: se trata de traducir las producciones artísticas como valores simbólicos, desde una visión global del mundo del arte, abordado desde distintos puntos de vista, y cada uno con sus estrategias.

Bibliografía

- Becker, H.S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H.S. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calabrese, O. (1997). *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Castilla, A. (2003). *Una política cultural para los museos de Argentina*. Santa Fe: Asociación de Museos de la provincia de Santa Fe.
- Furió, V. (2002). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Edicions UB.
- Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. *UNIVERSUM*, 1(25), 74 a 82.
- Furió, V. (2012). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Conaculta.
- Heinich, N. (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Huyssen, A. (2004). Resistencia a la Memoria los usos y abusos del olvido público. *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, INTERCOM, Huyssen, A. (2004). Resistencia a la Memoria los usos y abusos del olvido público. *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, INTERCOM, Porto Alegre.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jelin, E. (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES*, 2. Buenos Aires: IDES.

- Kaufman, A. (2010). Memoria, identidad y representación. Elementos para el análisis cultural del pasado argentino reciente. En *La investigación en historia reciente: desafíos conceptuales y disciplinares para su abordaje*. Recuperado de <http://www.cursoscaicyt.gov.ar>.
- Kingman Garcés, E. (2004). Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. *ÍCONOS*, 20, 26-34.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- Passeron, J.C. (1983). *El punto de encuentro entre las obras y la sociología* (Sin editar). (P. Venegas, Trad.).
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria; Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.

Cómo citar:

María del Rosario Zavala, "Avances y estrategias para un análisis sociológico de arte contemporáneo mendocino. El corpus: la programación anual de los museos de arte de Mendoza (1983-2001), en *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 30, NE N° 5 (Mendoza: Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo, 2018), pp. 207-243.